

TÂNIKO - O RITUAL DO LANÇAMENTO NO VALE

Tanikô – *The Valley Rite*

Márcia Hitomi Namekata*

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma tradução da peça *Tanikô* ("O Ritual do Lançamento no Vale"), pertencente ao gênero teatral *nô*; conhecido no Ocidente como teatro de máscaras, atingiu seu auge no século XIV (período feudal da história japonesa). Apesar de fazer parte do cânone, *Tanikô* não é muito difundida no universo japonês; no entanto, Bertolt Brecht baseou-se nesta peça para a composição da peça didática *Der Jasager / Der Neinsager* ("Aquele que Diz Sim / Aquele que Diz Não"), trazendo para o contexto moderno a tradicional obra japonesa.

Palavras-chave: *teatro nô*; *regras sociais*; *sacrifício*; *peça didática*.

ABSTRACT

This work presents a translation of the *nô* play *Tanikô* ("The Valley Rite"); known in the West by its masks, the *nô* reached its height in 14th century (the feudal period of Japanese history). Despite it is part of the canon, *Tanikô* is not well known in the Japanese universe. However, Bertolt Brecht based in *Tanikô* to

* Professora doutora na área de Japonês (Literatura Japonesa) no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DELEM) da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

write the school play *Der Jasager / Der Neinsager* (“He Said Yes / He Said No”), presenting the traditional *nô* play in a modern context.

Keywords: *nô* theatre; social rules; sacrifice; school play.

1. INTRODUÇÃO

Tanikô (“O Ritual do Lançamento no Vale”) é uma peça pertencente ao gênero teatral *nô*, conhecido como teatro de máscaras. Consagrou-se através das peças de Kan’ami, no século XIV, e de seu filho Zeami, que se tornaram conhecidos não só pela autoria de peças, mas também pelas inovações que trouxeram à arte do *nô* e pelos tratados com reflexões sobre o assunto.

Embora o teatro *nô* tenha atingido seu auge no século XIV, suas origens remontam à antiguidade japonesa; a principal fonte seria o *sarugaku* (“divertimentos variados”), que teria origem chinesa e que se difundiu no Japão durante o período Heian (período aristocrático da história japonesa, 794-1185 d.C.). Ao contrário de outras artes de origem chinesa, o *sarugaku* apresentou todo o seu processo evolutivo no Japão. De acordo com Giroux (1991), essa arte nasce da fusão harmônica de três elementos: a **dança** fundamentada na mímica, através da qual expressa a emoção contida nos versos do **canto** (com diálogo), que por sua vez é acompanhado de uma **orquestração**.

Outra importante arte que teria influenciado o surgimento do *nô* foi o *dengaku*, termo que designa as danças camponesas primitivas que eram oferecidas às divindades na época de plantio do arroz, na esperança de se obter uma boa colheita. Em relação a este aspecto, é de importância mencionar que a antiguidade japonesa é marcada pelo animismo e pela mágica, que visavam transpor os perigos causados pela natureza através da fantasia e da negação da realidade. Nesse cenário é que, segundo Saigô (1980), surgiram os festivais que, originariamente, teriam sido uma espécie de “exercício grupal” em prol da fertilidade, na tentativa de conciliar a natureza com uma boa colheita; obedecendo ao ritmo das estações do ano, seguiam o curso da natureza, “imitando-a”.

No processo evolutivo da formação do teatro *nô*, diversos fatores sociais e políticos contribuíram para a consolidação dessa arte. Considerando-se as representações primeiras que fazem parte desse processo, tem-se o *bugaku*, de origem chinesa e que teria conquistado a aristocracia japonesa no século VII. Já o *sarugaku*, desde sua formação, na China, apresentava elementos populares, como acrobacias e mágicas; com o decorrer do tempo,

tais elementos foram deixados de lado, dando lugar à mímica, através da imitação da vida cotidiana da época. Com a aparição dos atores profissionais de *sarugaku*, estes começaram a se organizar em torno de companhias teatrais, que tinham ligação com monastérios (budismo) e santuários (xintoísmo) e, em seguida, com a classe guerreira, que passou a patrociná-las:

No século XIII, os atores de *sarugaku* e de *dengaku* participavam dos serviços religiosos e suas festividades, organizados por esses guerreiros que eram, por sua vez, seus espectadores mais importantes. Esses, tendo alcançado um determinado nível artístico, apreciavam as representações que se desenrolavam seguindo uma certa linha narrativa. Desta forma, também nas províncias, tinham sido lançadas as bases para a formação e o desenvolvimento do *nô*. (GIROUX, 1991, p.13)

Dentre os dramaturgos que se destacaram na arte do *nô*, temos Kan'ami (1333-1384) que, além de grande ator, contribuiu ao repertório com a criação de novas peças e a adaptação de antigas; e Zeami, seu filho, a quem Kan'ami confiou a continuidade de sua arte. As datas de nascimento e morte de ambos até hoje não são claramente definidas – mas, no caso de Zeami, presume-se que tenha vivido entre 1363 e 1444.

Zeami é conhecido não só pela composição de peças mas também de tratados teóricos, que fundamentam toda a sua concepção teatral. Os mais conhecidos são o *Fûshikaden* (“Da Transmissão da ‘Flor’ da Interpretação”), sendo a flor “o efeito cênico da representação do *nô*. Ou melhor, o efeito emocional por ela provocado, graças ao trabalho do ator” (GIROUX, 1991, p.106); o *Nôsakusho* (“O Livro da Composição de *Nô*”); e o *Zeshi Rokuju Igo Sarugaku Dangi* (“Considerações sobre o *Sarugaku* com Zeshi Após seu Sexagésimo Aniversário”); entre outros, num total de 21 tratados.

2. *TANIKÔ*

A autoria de *Tanikô*, embora incerta, é normalmente atribuída a Konparu Zenchiku (1405–1468?), discípulo e genro de Zeami. Trata-se de uma peça considerada de quinta categoria dentro da classificação geral das peças de *nô*, surgida à época de Zeami, o que significa que possui um caráter fantástico, devido aos seus protagonistas sobrenaturais, gênios, monstros, demônios. Por outro lado, segundo uma classificação mais atual, é tida como uma peça pertencente à categoria dos *genzai nô*, que compreende obras cujo cenário é o mundo real, presente, o qual se contrapõe ao *mugen nô*, em que as personagens contracenam em um mundo diverso ou quase onírico.

A temática central da peça gira em torno da transgressão das regras sociais e religiosas em detrimento dos sentimentos humanos e da necessidade de sacrifício. Por amor à mãe que está doente, um menino pede ao seu mestre, o *yamabushi* Sotsu no Ajari, que o leve à peregrinação nas montanhas com a finalidade de rezar pela cura de sua mãe. O religioso hesita em levá-lo mas, diante de sua insistência, acaba concordando. No entanto, durante a viagem, o menino adoece e o grupo que fazia a peregrinação decide que o menino deve morrer, obedecendo às antigas leis dos *yamabushi*: a lei de *tanikô*, o lançamento no vale, é então cumprida, e o menino é atirado em um vale. No entanto, inconformados com a situação, Sotsu no Ajari e seus companheiros peregrinos recorrem a rezas ao fundador da seita dos *yamabushi* e a entidades sobrenaturais, com o intuito de trazer o menino de volta à vida, e suas preces são atendidas, culminando em um final auspicioso.

Os *yamabushi* são os seguidores da crença *shugendô*, conhecida como “religião das montanhas”, que, segundo Gonçalves (1992, p.129), é uma corrente sincrética em que estão presentes influências xamânicas, taoístas, xintoístas e budistas, com uma origem que remonta à antiguidade japonesa. Os *yamabushi* realizam o ascetismo nas montanhas, que, segundo os princípios do *shugendô*, são locais sagrados, habitados por entidades sobrenaturais, por caracterizarem o elo de comunicação entre o céu e a terra. As denominações que aparecem no texto – Katsuragi, Ômine – correspondem a montanhas consideradas sagradas no *shugendô* – até hoje consistem em locais de peregrinação.

Tanikô é uma peça bastante peculiar dentre as obras deste gênero teatral. Normalmente, o conflito de uma peça de *nô* tem caráter existencial e particular: a título de exemplo, tem-se as peças da categoria dos guerreiros mortos em batalhas (*shuramono*), que versam sobre a angústia que um guerreiro morto sofre por sua alma estar vagando ainda neste mundo. Pela intercessão de um monge que se compadece de seus lamentos, o guerreiro é conduzido ao outro mundo, onde pode descansar em paz.

No caso de *Tanikô*, não é um indivíduo apenas, mas sim um grupo que sofre diante de um conflito: matar o menino, seguindo os preceitos da Grande Lei, vigente desde os tempos antigos, ou poupar sua vida e desobedecer às regras. Apesar de se decidirem pela não transgressão das leis, o líder *yamabushi* não se conforma com tal solução, e o grupo decide recorrer ao elemento divino para reverter um ato já consumado.

A peça em questão possui várias versões; no entanto, pela exiguidade de material a respeito de *Tanikô*, não é possível identificar sua versão original. Mesmo a que é apresentada neste trabalho não traz a data, tendo sido extraída de uma antologia de peças de *nô* datada de 1914, *Kôchû Yôkyoku Sôsho* (“Coletânea de Anotações de Peças de *Nô*”), apresentada em três vo-

lumes. Cabe mencionar que foram pesquisadas diversas coletâneas de peças de *nô* nos maiores acervos de literatura japonesa em Tokyo – a Biblioteca Nacional do Parlamento Japonês, o *Kokubungaku Shiryôkan* (The National Institute of Japanese Literature) e a biblioteca da Tokyo University of Foreign Studies, que conta com um grande número de volumes referentes à literatura nacional (clássica e moderna), bem como de obras em língua estrangeira. De maneira geral, é possível encontrar nas coletâneas referentes ao assunto as principais peças do cânone. No entanto, apenas na já mencionada antologia de 1914 é que encontramos uma das versões da peça *Tanikô*, na qual temos como personagens a mãe (*shite*, protagonista), Matsuwaka (*kokata*, ator-criança), o *yamabushi* Sotsu no Ajari (*waki*, coadjuvante) e o líder menor (*tsure*, acompanhante). No que concerne à personagem principal da peça, nem sempre a mãe surge como tal; em uma outra versão de *Tanikô*, a primeira parte não tem o protagonista, e toda a ação é centrada no coadjuvante (*waki*) e no ator-criança (*kokata*). O protagonista (*shite*) aparece apenas na segunda parte, sendo a divindade que dança o *gigaku*¹ ao final da peça. No caso da versão apresentada, imaginamos que a mãe, apesar de ter uma presença um tanto reduzida no enredo, aparece como *shite* pelo fato de ser o ponto central da trama, ou seja, o elemento desencadeador de toda a ação.

No tocante ao processo tradutório da peça, há aspectos que cabem ser ressaltados, diante do fato de se tratar de uma peça teatral do século XIV, com todas as suas particularidades dentro dos contextos histórico e cultural do Japão antigo. O primeiro deles é a necessidade de se recorrer às notas de rodapé, imprescindíveis para a compreensão efetiva do conteúdo. Como exemplo, tomaremos o seguinte trecho:

Waki e peregrinos: Hoje finalmente seguiremos em nossa jornada, hoje finalmente seguiremos em nossa jornada. Com forte determinação, guiados por nosso mestre. Mesmo havendo cavalos, seguiremos a pé, por um profundo amor filial. Passamos por aldeias de Kowata e Uji. Hoje faz três dias que nos afastamos da capital, e chegamos às terras de Mika e no rio Izumi, onde os pássaros cantam ao vento frio. Suas vozes marcam o crepúsculo, suas vozes marcam o crepúsculo. Olhando para o alto, já passamos o monte Mikasa, em Kasuga, que avistamos à distância. Deixando para trás o bosque de cedros sagrados de Furu, avistamos o sopé do monte Miwa; quem escolheu um lugar desses por morada? Vamos estender nossas vestes de monges peregrinos sobre o fresco orvalho de Kazuraki, e aqui descansaremos. E aqui descansaremos.

1 No Japão antigo, performance de danças executada no exterior dos templos, normalmente evocando o espírito de um morto.

Além das diversas referências espaciais – Kowata, Uji, terras de Mika, rio Izumi, monte Mikasa, Kasuga, Furu, monte Miwa, Kazuraki –, tem-se também trechos que remetem a poemas de coletâneas escritas no período da história japonesa denominado Heian (794-1185), que se destacou pela nacionalização da cultura japonesa após séculos de influência chinesa. Sem as explicações presentes nas notas, torna-se praticamente impossível – a não ser que se possua um conhecimento profundo de literatura japonesa clássica – o reconhecimento dos poemas relacionados.

Outra questão que se coloca é a linguagem clássica em que a peça chega até o leitor contemporâneo, um dos obstáculos a serem transpostos pelo tradutor – especialmente o estrangeiro. Considerando-se que a língua clássica apresenta uma concisão ainda maior do que a própria língua japonesa moderna, há diversas passagens da peça em que é difícil perceber o real sentimento das personagens. A título de exemplo, no momento em que mãe e filho se despedem antes da peregrinação, surge o seguinte trecho:

Shite: Não vou detê-lo. Se é assim, acompanhe seu mestre, e volte logo.

Menino: Voltarei; pensando na felicidade do retorno, meu coração se apressa no momento da partida. Como o caminho para Yamato parece-me distante!

Shite: Elevando as preces, de coração / Como oferenda à divindade

Menino: Eu cortaria as mangas/ Do meu pobre manto

Na nota, tem-se a explicação acerca do ato de se cortar as mangas das vestes. No entanto, no texto japonês, a frase “pensando na felicidade do retorno, meu coração se apressa no momento da partida” é escrita de modo a não ficar expresso o sentimento de ansiedade pela volta. Só foi possível chegar a essa conclusão através da consulta à obra de Szondi (1966), tradução comentada de *Tanikô* para o alemão, com notas e comentários mais consistentes acerca da tradução da peça.

Outro ponto de dificuldade no processo de tradução é o contexto religioso. A partir do momento em que surge o impasse diante da decisão de se cumprir a Lei de *Tanikô*, faz-se uso de elementos alusivos ao *shugendô* e ao budismo, fator que se configura em um complicador, particularmente aos leigos em tais assuntos. Nas notas de rodapé são apenas expressos os significados dos termos religiosos; para uma compreensão maior acerca dos mesmos, torna-se necessária a consulta a bibliografias mais específicas acerca da religião japonesa. Por exemplo, no trecho que antecede o lançamento do menino no vale, tem-se os elementos “Casa de Fogo” e “reino dos três mundos em paz” – que, em termos gerais, referem-se ao budismo, devido ao conceito que surge no mesmo parágrafo (“A eterna mudança de todas as

coisas é a lei do mundo, como sonhos e ilusões, bolhas, sombras, orvalho ou raios.”), que se relaciona à efemeridade pregada pela doutrina budista. No entanto, sem um conhecimento aprofundado do budismo, não é possível perceber a que vertente desta religião tais elementos pertencem. Além deste ponto, temos também o momento em que Sotsu no Ajari e os peregrinos dirigem preces às divindades com o intuito de trazer Matsuwaka de volta à vida, quando são invocadas preces a Fudô no Myôô (deus do fogo), entidade típica do budismo esotérico, que se difundiu no Japão no período Heian.

3. CONTEXTO MODERNO

No contexto do teatro europeu moderno, a peça é retomada por Bertolt Brecht; trata-se da peça *Der Jasager* (“Aquele que Diz Sim”, 1930). A peça *Tanikô* chegou a Brecht através de sua tradução para o inglês, em 1921, por Arthur Waley, sob o título de *The Valley-Hurling* (“O Arremesso no Vale”). Waley modificou-a substancialmente, reduzindo o seu conteúdo e omitindo o final mitológico/sobrenatural – a narrativa se encerra com a morte do menino, que é atirado no vale. Esta versão foi traduzida para o alemão por Elisabeth Hauptmann, que contribuiu com Brecht a partir dos anos vinte; o título desta tradução é *Der Wurf ins Tal* (“O Arremesso no Vale”, como na tradução de Waley). A peça didática *Der Jasager* foi musicada por Kurt Weill como ópera escolar destinada a alunos do ensino médio público na Alemanha, com a atuação de atores não profissionais. “Autoconhecimento, exercício artístico coletivo, participação ativa, são preceitos que podem ser encontrados, já em 1930, na teoria da peça didática” (KOUDELA, 1992, p. 33). Esse autoconhecimento seria de um Eu coletivo e não de um Eu individual. Assemelha-se a um projeto de aprendizagem, consistindo em um exercício coletivo que serve para modificar a consciência dos participantes e para subverter a percepção puramente estética da encenação no palco, sem a necessidade de um público cumprindo, assim, sua função. Trata-se de uma arte cênico-musical utilitária para leigos, com fortes traços pedagógicos e políticos.

Nos anos vinte do século XX, o jovem poeta e dramaturgo Brecht começa a se envolver com os teatros chinês e japonês, em sua procura por um teatro de cunho narrativo que recusasse a ilusão e a identificação com os personagens, ou a comunhão de sentimentos. Interessou-se, então, pela técnica de atuação e representação anti-ilusionista, oposta à ilusão cênica, utilizando efeitos de distanciamento, de forma a desenvolver uma atitude crítica por parte do espectador e uma eficácia pedagógica. Segundo Rosenfeld (2010, p. 113),

O palco ocidental (moderno) caracteriza, individualiza. A máxima realização artística é proporcionada por quem apresenta um desempenho tanto quanto possível individual de um modo tanto quanto possível original. Já o teatro chinês se distancia consciente e propositadamente de qualquer representação realista... Todos os eventos cênicos são simbólicos. Para o ator, o corpo é apenas material, instrumento que dá forma a um personagem com quem sua própria personalidade nada tem que ver fisicamente, e só de modo muito mediato psiquicamente.

No teatro político de Brecht, o indivíduo, a personalidade humana, não são considerados autônomos, o ser humano é um conjunto de todas as relações sociais; tem uma existência social. O homem atual não tem um “eu” em sua essência, não tem uma “identidade”; essencialmente, é um “nada”, seu nome é “ninguém”. De acordo com Takahashi (2003), para Brecht o indivíduo recebe um encargo da comunidade e do grupo – necessário para se mudar a condição do “nada”. No entanto, quando esse encargo se realiza, ele volta a ser “nada”, visto que junto com a ideia de “encargo” existe o dever social, a obrigação. E a imagem desse retorno seria a morte.

No caso de *Der Jasager*, a morte do protagonista não é encenada no palco; é apenas relatada, configurando uma carga simbólica, uma morte metafórica (isso acontece também em *Die Massnahme*). No entanto, no que concerne ao aspecto da morte, o que difere substancialmente *Tanikô* de *Der Jasager* é que, nesta, Brecht desconsidera o contexto religioso transcendental da peça clássica japonesa. Devido à polêmica que suscitou em função do caráter passivo do menino que é levado à morte para que não se contrariasse “o grande costume”, Brecht escreveu então uma segunda versão da peça, modificada, acompanhada de *Der Neinsager*, “Aquele que Diz Não”, em 1931. Esta versão se encontra traduzida para o português no *Teatro Completo*, da editora Paz e Terra, por Luis Antônio Martinez Corrêa e Marshall Netherland, com colaboração de Paulo César de Souza.

A essas questões podemos relacionar o título da obra e suas traduções: no título da peça original, *Tanikô* (谷行), os ideogramas utilizados para grafar o termo são *tani*, “vale” (谷), e *kô*, uma das formas de leitura do verbo “ir” (行く – *iku*), que indicam um movimento de direcionamento ao vale – pensando-se no contexto da peça, refere-se ao lançamento do menino no vale. A tradução da peça para o inglês, que consta da bibliografia foi organizada por Donald Keene, professor da Columbia University (EUA), e realizada por seus alunos, recebeu o título de *The Valley Rite* (“O Ritual do Vale”).

Já as traduções de Arthur Waley (inglês) e Elisabeth Hauptmann (alemão) possuem o mesmo título, “O Arremesso no Vale” – *Tanikô* está bem próximo, se considerarmos os ideogramas que o compõem. Por outro lado, *tanikô* é a denominação de um ritual prescrito pela Grande Lei dos

yamabushi; assim, na tradução para o português, optou-se por acrescentar o termo “ritual”, como na tradução organizada por Keene, com o intuito de contemplar os aspectos religioso e sobrenatural do texto que, conforme já foi anteriormente mencionado, são omitidos na tradução de Waley e também em *Der Jasager*.

TANIKÔ - O RITUAL DO LANÇAMENTO NO VALE

PERSONAGENS

Maejite (*shite* anterior²) – mãe

Kokata (criança) – Matsuwaka

Nochijite (*shite* posterior³) – *Kijin* (entidade demoníaca – a entidade que dança o *gigaku*)

Waki (coadjuvante) – Sotsu no Ajari

Tsure (acompanhante) – líder menor

LOCAL – primeira parte: Kyoto

segunda parte: Yamato

ÉPOCA – 10º mês

I.

Waki (mestre): Eu sou o *yamabushi*⁴ Sotsu no Ajari, monge de Imagumano⁵. Tenho um discípulo; seu pai morreu, só lhe resta a mãe. Em breve sairei em peregrinação às montanhas e estou indo à capital despedir-me⁶.

Menino: Quem é? Oh, é meu mestre!

Waki: Bem, Matsuwaka, por que há tempos não tem ido ao templo?

2 Protagonista da primeira parte.

3 Protagonista da segunda parte.

4 Seguidor do *Shugendô*, ou “Religião das Montanhas”, que pratica o ascetismo nas montanhas.

5 Templo existente no distrito de Higashiyama, em Kyoto.

6 No caso, despedir-se de seu discípulo, Matsuwaka (o menino).

Menino: Não tenho ido por causa da doença de minha mãe.

Waki: Sinto muito por vocês. Por que não me disse nada? Por favor, diga a ela que estou aqui.

Menino: O mestre está aqui.

Shite (mãe): Diga para entrar.

Menino: Entre, por favor.

Waki: Desculpe-me por não vir aqui há tanto tempo. Matsuwaka me disse que está doente. Como se sente?

Shite: Estou melhor. Por favor, não se preocupe comigo.

Waki: Que boa notícia! Em breve sairei para uma peregrinação, então vim me despedir.

Shite: Realmente, a peregrinação é um evento muito importante. Por acaso levará Matsuwaka consigo?

Waki: Não é adequado levar uma pessoa jovem.

Shite: Bem, volte logo e boa sorte.

Waki: Então, retornarei em breve.

Menino: Tenho algo a lhe dizer.

Waki: O que é?

Menino: Matsuwaka também gostaria de acompanhá-lo na peregrinação.

Waki: Oh, não. Já disse à sua mãe que a peregrinação é um ritual de mortificação difícil. Não posso imaginar isso. Ademais, você não deve se descuidar da doença de sua mãe. Isso está fora de cogitação.

Menino: Não, é por causa do estado da doença de minha mãe que eu gostaria de ir para rezar por ela.

Waki: Então é por causa da ligação com sua mãe. Deixe-me ir até ela. *[volta para o shite]* Matsuwaka parece querer acompanhar-me à peregrinação, pois disse estar preocupado com a doença de sua mãe. Disse-lhe que é um difícil ritual de mortificação mas, de qualquer forma, se estiver de acordo, ele deve acompanhar-me para rezar. O que devo fazer?

Shite: Entendo o senhor. Segundo o que diz Matsuwaka, ele o acompanhará na peregrinação. *[volta-se para o menino]* No entanto, mesmo desejando muito isso, desde o dia em que seu pai morreu, você é o filho único que me

resta. Mesmo vivendo juntos, quando está longe de minha visão, não posso deixar de pensar em você. Considere os meus sentimentos e desista do seu plano.

Menino: Mesmo que diga isso, sairei para o difícil ritual. Estou determinado a rezar por minha mãe nesta vida.

Coro: Diante de tal resolução, o mestre e a mãe, juntos, verteram lágrimas por este profundo amor.

Shite: Não vou detê-lo. Se é assim, acompanhe seu mestre, e volte logo.

Menino: Voltarei; pensando na felicidade do retorno, meu coração se apressa no momento da partida. Como o caminho para Yamato parece-me distante!

Shite: Elevando as preces, de coração / Como oferenda à divindade

Menino: Eu cortaria as mangas⁷ / Do meu pobre manto

Coro: Chegou a hora da despedida. Tenho diante de mim vários finais do caminho. Eu me cansaria de olhar as nuvens encobrindo os picos dos montes Kazuraki e Takama⁸. E essas nuvens são tão tristes como a preocupação da mãe que pensa no filho. Como suportar a dor da partida, como suportar a dor da partida?

II.

Waki: Eis o menino, inesperadamente, entre nós, vestido como monge peregrino, de chapéu preto e capa de linho.

Waki e peregrinos: Hoje finalmente seguiremos em nossa jornada, hoje finalmente seguiremos em nossa jornada. Com forte determinação, guiados por nosso mestre. Mesmo havendo cavalos, seguiremos a pé⁹, por um profundo amor filial. Passamos por aldeias de Kowata e Uji¹⁰. Hoje faz três dias que nos afastamos da capital, e chegamos às terras de Mika e no

⁷ O ato de cortar as mangas das vestes é sinal oferta votiva. Em particular, este ato tem sentido de despedida.

⁸ Referência ao poema 1, vol.11 do *Shinkokinshū*. Takama é o nome da mais alta montanha da cadeia de montanhas de Kazuraki, localizada na província de Nara.

⁹ Referência ao poema de autoria de Hitomaro, da coletânea *Shūishū* (1005-07): “Mesmo havendo cavalos em (na província de) Kawata, em Yamashina, vim a pé, por amor a ti”.

¹⁰ O nome “Uji” (localidade de Kyoto) é normalmente utilizado como trocadilho para *ushi* (“triste”).

rio Izumi, onde os pássaros cantam ao vento frio¹¹. Suas vozes marcam o crepúsculo, suas vozes marcam o crepúsculo. Olhando para o alto, já passamos o monte Mikasa, em Kasuga, que avistamos à distância. Deixando para trás o bosque de cedros sagrados de Furu, avistamos o sopé do monte Miwa; quem escolheu um lugar desses por morada? Vamos estender nossas vestes de monges peregrinos sobre o fresco orvalho de Kazuraki, e aqui descansaremos. E aqui descansaremos.

Waki: Como nos apressamos, já chegamos a esta primeira caverna. Vamos descansar aqui por um instante.

Líder menor: Assim faremos.

Menino: Há algo que devo dizer.

Waki: O que é?

Menino: Comecei a me sentir mal durante o caminho.

Waki: Espere. Tendo saído para este caminho, não pode dizer uma coisa dessas. Deve ser cansaço por não estar acostumado a viajar. Descanse bem.

Líder menor: Ouvi dizer que Matsuwaka sentiu-se mal durante o caminho. Vou consultar o mestre.

Tsure: Sim, senhor.

Líder menor: Matsuwaka está se sentindo mal. O que o senhor acha que está acontecendo?

Waki: Ele não está acostumado a viajar e está cansado. Não há motivo para preocupação.

Líder menor: Se é assim, fico aliviado.

Tsure: Preciso lhe dizer algo. O mestre disse que Matsuwaka está cansado por causa da viagem, mas não é o que parece. De qualquer forma, a Grande Lei tem de ser obedecida; assim, teremos de proceder ao Ritual do Vale.

Líder menor: Isso é correto. Então, direi isso ao mestre. Quando perguntei há pouco sobre o estado de Matsuwaka, o senhor me disse que ele estava cansado por causa da viagem, mas parece algo diferente. Muito temo em lhe

11 Referência a um poema do *Kokinshû* ("Coletânea de Poemas Antigos e Modernos", século X), vol.IX. Sobre o trecho "Os pássaros cantam ao vento frio", há uma correspondência com o poema escrito por Ki no Tsurayuki, da coletânea *Shûishû*: "Fui ao lugar onde se encontrava a mulher em que penso / Numa noite de inverno quando os pássaros cantavam ao vento frio".

dizer isto mas, desde os tempos antigos, a Grande Lei tem de ser obedecida. Assim, todos concordam que o Ritual do Vale tem de ser executado.

Waki: O quê? Todos dizem que deveríamos conduzir Matsuwaka ao Ritual do Vale?

Líder menor: Sim.

Waki: Não há como questionar a Grande Lei. No entanto, tive tanta pena do menino que pensei em negligenciá-la, mas explicarei cuidadosamente a ele sobre a importância da Grande Lei.

Líder menor: Sim, naturalmente.

Waki: Matsuwaka, ouça bem o que tenho a lhe dizer. Todos aqueles que adoecem quando saem para este caminho têm de perder a vida no Ritual do Vale. Esta é a Grande Lei, desde os tempos antigos. Como eu gostaria de mudar de lugar com você, e dar-lhe minha vida! Mas não há nada que eu possa fazer.

Menino: Eu compreendo. No entanto, tendo saído para este caminho e aceitando as ordens, entristeço-me profundamente pelo pesar que causarei à minha mãe. Como consequência de uma vida anterior, fui companheiro de vocês por pouco tempo. Como sinto em deixá-los!

Coro: Os companheiros, sem conseguirem falar, choram em voz alta, com os corações em agonia.

Peregrinos: Cada um de nós está tomado de pesar, é esta a lei deste mundo infeliz. A Grande Lei tem de ser obedecida e, perante os deuses, não temos escolha. Teremos de jogá-lo no vale.

Waki: Mestre e discípulo têm uma ligação; não tenho palavras para expressar minha dor.

Coro: Ele não pode conter suas lágrimas, nem violar a Grande Lei. Se ele pudesse, unir-se-ia ao menino; mas até isso é proibido. De todas as coisas tristes deste mundo, a mais triste é a separação em vida. É preferível a separação na morte, que é menos dolorosa. A eterna mudança de todas as coisas é a lei do mundo, como sonhos e ilusões, bolhas, sombras, orvalho ou raios. E assim deveria ser visto. Será que Gyôja¹² não considera a lei e o sentido profundo do ensinamento? Pois, embora ele tenha escolhido o

12 En no Gyôja, fundador da seita dos *yamabushi*.

caminho do *yamabushi*, ele não é capaz de deixar para trás o portão da Casa de Fogo¹³. E começa com o lamento do amor entre pais e filhos no reino dos três mundos sem paz¹⁴.

Líder menor: Dessa forma o tempo está passando.

Coro: Juntos, eles têm de tomar esta decisão pesada; e, como se a espada do destino arbitrário os transpassasse, eles empurram o menino no vale. E depois jogam sobre ele pedras e punhados de terra para enterrá-lo. Com os corações feridos, eles choram alto: todos choram, todos choram!

Líder menor: Já amanheceu. Precisamos seguir caminho.

Waki: Eu não prosseguirei.

Líder menor: Se o senhor não prosseguir, o que nós poderemos fazer? Por favor, prossiga!

Waki: Acalme-se primeiro e ouça-me. O que direi à mãe do menino quando retornarmos à capital? No fundo, não existe diferença entre doença e sofrimento; sendo assim, atirem-me também no vale.

Líder menor: Com toda a razão o senhor sente tanta dor! Devo dizer aos demais. Segundo o mestre, pesar e doença são a mesma coisa, então ele diz para que o joguemos no vale também. O que faremos?

Peregrinos (tsure): É claro que podemos compreender o seu sofrimento. As forças adquiridas pelas habilidades ao longo dos anos se cumprem exatamente em um momento como este. Vamos orar para En no Gyôja e para Fudô no Myôô¹⁵ para que tragam Matsuwaka de volta à vida.

Líder menor: É uma boa ideia. Vou falar ao mestre. Todos nós concordamos que as jornadas realizadas durante longos anos prepararam este momento. Nós oraremos a En no Ubasoku¹⁶ e, excepcionalmente, a Fudô no Myôô, para que tragam Matsuwaka de volta à vida.

Waki: Ouvir isso era o meu desejo. Eu também quero fazer uma prece.

Peregrinos: A tristeza de nosso mestre é mais do que justificada; ver e ouvir seu sofrimento nos une em um único sentimento.

13 Metáfora budista para “este mundo” – “as dificuldades deste mundo”.

14 Os três planos do renascimento: os planos do desejo, da forma e da não-forma.

15 Rei guardião sagrado.

16 Outra denominação dada a En no Gyôja.

Waki: Fudô no Myôô, em cujo poder confiamos durante todos estes anos, nós vos pedimos!

Peregrinos: E também à divindade desta montanha e aos nobres seres, protetores das leis budistas.

Waki: E, acima de tudo, a En no Ubasoku.

Peregrinos: Tende compaixão de nós, ouvi nossas preces!

Coro: Ajudai-nos! Envia-nos vosso mensageiro, a divindade que dança *gigaku*¹⁷.

Coro: A divindade de *gigaku* entra voando, ajoelha-se defronte de En no Gyôja, curva sua cabeça para receber ordens, voa sobre o vale e tira a terra, madeira, rochas e pedras que estão sobre o menino. Calma e delicadamente, tira a terra do menino e o ergue, são, em seus braços, e o coloca em frente a En no Gyôja. En, radiante, toca delicadamente os cabelos do menino com suas mãos. E se afasta com as palavras: “Bendito sejas! Admiro seu coração cheio de amor filial”. Quando está de partida, a divindade do *gigaku* limpa o caminho que lhe está adiante. Eles ascendem a Takama e Katsuragi, além das montanhas cobertas pela neblina. Na realidade, eles cruzam a ponte das rochas que homem nenhum jamais viu, mas que foi erigida em Ômine, muito, muito além, e perdem-se de vista ao cruzarem o grande céu.

17 No Japão antigo, performance de danças executada no exterior dos templos, normalmente evocando um espírito de um morto.

REFERÊNCIAS

- BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. Aquele que Diz Sim e Aquele que Diz Não. Tradução de: CORRÊA, L. A. M.; NETHERLAND, M. In: *Teatro Completo v. 3*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. p. 213-232.
- GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GONÇALVES, Ricardo Mário. Shugendô, A Religião das Montanhas. ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 3, 1992, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Centro de Estudos Japoneses de Universidade de São Paulo, 1992. p. 129-136.
- HAGA, Yaichi. *Kôchû Yôkyoku Sôsho* (Coletânea de Anotações de Peças de Nô). Hakubunkan, 1914, v.2.
- INOURA, Yoshinobu e KAWATAKE, Toshio. *The Traditional Theater of Japan*. Tokyo: Weatherhill, 1981.
- KEENE, Donald (org.). *Twenty Plays of the Nô Theatre*. New York: Columbia University Press, 1970.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Um Vôo Brechtiano: Teoria e Prática da Peça Didática*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1992.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SAIGÔ, Nobutsuna. *Shi no Hassei* (Surgimento da Poesia). Tokyo: Miraisha, 1980.
- SANARI, Kentarô. *Yôkyoku Taikan 3* (Grande Coletânea de Peças de Nô 3). Tokyo: Meiji Shoin, 1964.
- SUVIN, Darko. Revelation vs. Conflict: A Lesson from Nô Plays for a Comparative Dramaturgy. *THEATRE JOURNAL*, Baltimore, v.46, n.4, p.523-538, dez. 1994.
- SZONDI, Peter (Hg.). *Bertolt Brecht: Der Jasager und der Neinsager*. Vorlagen, Fassungen, Materialien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966.

Submetido em: 10/03/2013

Aceito em: 14/04/2014